

***Le Guépard*, Lampedusa/Visconti : De la littérature au cinéma**

En 1963, sort le film *Le Guépard* de Lucino Visconti, cinq ans après la parution du roman de Giuseppe Tomasi di Lampedusa, dont il se voulait une adaptation fidèle. Deux œuvres qui eurent un destin parallèle : toutes deux ont eu des prix (Prix Strega pour le roman en 1959, Palme d'Or à Cannes pour le film en 1963), et à toutes deux, dans leur domaine, le reproche a été fait d'un trop grand classicisme par rapport aux critères esthétiques de l'époque.

Bien que ces deux œuvres présentent des différences dans le propos, notamment dans le discours politique¹, on peut tenter d'observer, dans ces deux œuvres jumelles, les spécificités d'expression de ces deux arts, le roman et le cinéma, comment s'exprime le langage qui leur est propre, leur rapport à la réalité et quelle place y prend le lecteur/spectateur.

On peut commencer par quelques observations générales sur l'objet littéraire et le roman en particulier.

La littérature se présente comme un aspect particulier de la communication verbale – orale ou écrite – qui met en jeu une exploitation des ressources de la langue pour multiplier les effets sur le destinataire. Elle relève donc à la fois de l'esthétique et de la linguistique.

C'est à travers la langue que l'auteur de roman va créer son univers propre, et le donner à lire au lecteur.

Cette particularité linguistique du roman l'inscrit d'emblée dans un « dialogisme », d'après le concept de Mikhaïl Bakhtine². Le linguiste part de l'idée que la langue reflète l'aliénation constitutive du Moi à l'égard du regard de l'autre (convergence avec le stade du miroir chez Lacan) : nous ne forgeons pas une langue pour les besoins de notre subjectivité individuelle ; nous héritons de la langue d'autrui et les mots y restent marqués des usages d'autrui.

Par l'usage même de la langue, sous le monologisme du narrateur se dissimule donc un constant dialogue avec un lecteur virtuel, porteur de certaines attentes que l'on veut satisfaire ou décevoir.

Seul le dialogue (au style direct), à cet égard, pour Bakhtine, ne serait pas dialogique puisqu'il représente une voix bien individualisée.

Bakhtine a aussi dégagé le concept de « polyphonie littéraire » (se référant plus particulièrement à l'œuvre de Dostoïevsky) dans le roman : on y rencontre non seulement une pluralité de voix, mais aussi une pluralité de consciences et d'univers idéologiques³.

Le roman, utilisant le support de la langue, est donc toujours dialogique et comprend une pluralité de voix. Il n'est pas la seule voix de l'auteur ou du narrateur.

Par ailleurs, comme l'a montré Gérard Genette, le roman est aussi toujours la voix du narrateur. Selon la formule de Genette, « la *diégésis* est la *mimésis* dans le roman » (diégésis : le fait de raconter les choses ; mimésis : le fait de les montrer). Pour Genette, le récit est par nature « ancilla realitatis » (« servante de la réalité ») et le problème de l'impossible transparence du récit est lié à la nécessaire prise en charge du récit par un narrateur (cela étant lié au problème plus vaste de l'inadéquation du langage à la réalité)⁴.

¹ Voir l'article d'Aurore Renaut, « Visconti adapte *Le Guépard* de Lampedusa.

² Bakhtine, Mikhaïl (1978). *Esthétique et théorie du roman*. Paris: Gallimard.

³ Bakhtine, Mikhaïl (1963). *La Poétique de Dostoïevski*. Paris: Seuil, 1970.

⁴ Genette, G. (1969) *Figures II*, Seuil, Points Essais. (1972) *Figures III*, Seuil, coll. Poétique. (1979) *Fiction et diction*, Seuil.

On peut appliquer ces observations à la première partie du roman de Lampedusa, dans laquelle on suit la pensée du prince. Le roman s'ouvre sur la fin de la récitation du rosaire, puis le prince Salina descend dans son jardin ; il se remémore alors la découverte qui y a été faite du soldat mort un mois plus tôt, ainsi qu'une audience du roi ; la cloche annonçant le dîner le sort alors de ses pensées.

On voit comment le narrateur organise cette ouverture, opérant plusieurs retours en arrière, et surtout comment suivant le point de vue interne du prince, le narrateur mêle sa propre voix à celle de son personnage, y mêlant parfois un point de vue externe sur le prince.

Ces quelques observations nous permettent de cerner la spécificité de la situation d'énonciation propre au roman.

Comment cela se passe-t-il au cinéma ?

Alors que le roman se cantonne à la langue comme média, Christian Metz a parlé pour le cinéma du « plus perceptif des arts » (*Le signifiant imaginaire*, p. 62-64) : il nous donne à voir et à entendre. Il est en cela plus proche de la *mimésis*, ou du moins l'illusion de réalité y est plus forte pour le spectateur.

Le roman aussi donne à voir dans les passages descriptifs: on a par exemple une description du jardin et de l'intérieur du palais où se déroule la prière au début du roman . Mais, dans le roman, le lecteur suit au fil du texte, à partir duquel il va se projeter des *images mentales*, des images informées comme on l'a vu par la voix du narrateur d'une part, du prince Salina d'autre part.

Dans le film, le jardin nous est donné à voir dès le générique, sous la forme d'une *image perceptive* cette fois, vue d'un coup et qui donne à penser au spectateur qu'il n'y a pas de narrateur. Est-ce à dire qu'il n'y en a pas ? C'est bien-sûr une illusion, et il a notamment *diégésis* puisque l'image défile.

Ce qui nous parle en l'occurrence, ce ne sont plus les mots, mais les images en mouvement: c'est-à-dire les objets (les allées, la façade du palais, une statue sans nez sur laquelle on a un gros plan), la lumière (par un filtre particulier, Visconti a travaillé la surexposition de l'image, renvoyant au soleil écrasant mentionné dans le roman), le montage et le mouvement (l'enchaînement des plans et le mouvement de la caméra fait entrer progressivement le spectateur dans le palais où se déroule la prière du rosaire).

On retrouve dans cette ouverture du film ce qui pour Christian Metz (*Le signifiant imaginaire*, p. 233-34, citant Jakobson) est « le propre du cinéma », « transformer l'objet en signe » : « le film mobilise des *fragments du monde* mais il en fait les éléments d'un discours par l'acte même de leur *agencement*(montage). »

L'illusion de réalité propre à l'image est par ailleurs renforcée au début du film par le choix qu'a fait Visconti de ne pas faire de retours en arrière comme c'est le cas dans le roman : la découverte du soldat mort se fait au moment même de la prière du rosaire, puis le prince reçoit peu après une lettre l'informant du débarquement de Garibaldi. La fidélité au roman passe dans le film par une mise à plat temporelle, ainsi que d'une condensation des événements (procédé par ailleurs propre au rêve).

On voit donc comment le discours du film se construit avec ses moyens propres, l'image en mouvement, moyens marqués par l'illusion de réalité et l'illusion de l'absence du narrateur.

On peut se demander à cet égard de qui est-ce le discours ? La vision idyllique du palais au début du film est-elle celle du réalisateur ? Celle du prince Salina ?

On peut sur cette question s'attarder sur quelques scènes de la fin du film.

La longue scène du bal à la fin du film s'ouvre sur un paysage montrant des paysans bêchant sur les hauteurs de Palerme, accompagnés dans leur mouvement de la musique du bal ; on a alors un fondu enchaîné sur le bal lui-même et ses danseurs. Visconti place ainsi la scène du bal sous le sceau de l'ironie. On a vu ici le discours politique de Visconti qui se distingue de celui de Lampedusa⁵.

Une autre scène semble en revanche nous faire entrer dans le discours intérieur du prince Salina. Il s'agit de la vision de jeunes filles, lors du bal, qui discutent autour d'un grand coussin, s'exclamant et agitant leurs éventails, faisant penser à des oiseaux. Cette vision surprend le spectateur autant qu'elle semble surprendre le prince. Dans le roman, Lampedusa nous parle d'« sorte d'hallucination » du prince qui croit voir une « colonie » de « guenons »⁶. Dans cette scène l'hallucination du spectateur semble se superposer à celle du prince.

Une dernière scène, enfin, nous montre bien comment la multiplicité des points de vue de la caméra informe le sens.

Il s'agit de la scène où, pendant le bal, le prince Salina se retire dans la bibliothèque de son hôte. Dans le roman, cette scène présente d'abord clairement les motivations du personnage (la fatigue). Entrant dans la bibliothèque, il remarque immédiatement le tableau qui s'y trouve (un tableau de Greuze, *La mort du Juste*, représentant un vieillard agonisant entouré de sa famille). S'en suivent une description du tableau et, en discours interne, les pensées du prince sur sa propre mort⁷.

Dans le film, la scène est silencieuse (mise à part la musique du bal, plus basse et les pensées du prince sur la mort son rapportées dans le dialogue avec Tancredi et Angelica juste après). On voit le prince entrer dans la bibliothèque et lever plusieurs fois le regard sur un objet qui se situe hors-champ. Ce n'est qu'en suivant le prince de dos que le spectateur découvre le tableau. Suit un plan où l'on voit le prince de profil, menton levé, regardant le tableau dans un air de défi (?). Cette partie de la scène, silencieuse, donne à voir plus qu'à comprendre.

L'objet prendra sens avec l'entrée dans la pièce de Tancredi et d'Angelica, par une sorte de mise en abîme inversée, les personnages construisant différents tableaux autour du tableau. A son entrée en effet, Angelica vient se placer de biais par rapport au tableau dans le champ de vision du prince, nous montrant ainsi comment la vision de la jeune femme fait pendant dans l'esprit du prince à la vision de la mort.

Puis le prince « va » dans le tableau : on a un gros plan de son visage dans le cadre du tableau, gros plan représentant le champ de vision des deux autres protagonistes et comment le prince veut se montrer à eux. On a ensuite deux gros plans successifs sur les visages attristés de Tancredi et d'Angelica. Comme si la bibliothèque était devenue la scène du tableau lui-même.

⁵ « Ce qui distingue cependant les deux hommes, c'est l'analyse politique. Si le cinéaste rejoint les idées du romancier sur les causes de la fin de la domination de leur classe, il va plus loin. Visconti est marxiste et rejoint les théories d'Antonio Gramsci [1] sur le Risorgimento : pour lui l'Unité italienne n'a pas eu lieu, le Nord n'a fait qu'exercer sa domination sur les provinces du Sud. En intégrant cette analyse, Visconti double celle de Lampedusa, surtout nostalgique, d'une analyse politique minutieuse. C'est pour cette raison qu'il développera le personnage de Tancredi qui deviendra dans le film, non seulement le porte-parole réactionnaire de sa classe sociale, mais aussi l'annonce des changements politiques à venir. » Aurore Renaut, « Visconti adapte *Le Guépard* de Lampedusa », article visible sur internet.

⁶ « Son esprit habitué aux longues solitudes et aux pensées abstraites finit par lui procurer, à un moment donné, une sorte d'hallucination alors qu'il traversait une longue galerie en passant devant un pouf central où s'était rassemblée une colonie nombreuses de ces créatures : il lui semblait être le gardien d'un jardin zoologique entraîné de surveiller une centaine de jeunes guenons... » (Lampedusa, *Le Guépard*, trad. Jean-Paul Manganaro, éditions du seuil, collection Points, p. 234).

⁷ Lampedusa, *Le Guépard*, p.239-241.

A la fin de la scène, avant de quitter la bibliothèque pour suivre Angelica, Salina et Tancredi se retrouvent face à face de part et d'autre du tableau, Tancredi face à son oncle et le prince face à la porte où est sortie Angelica. Pour suivre la jeune femme, Fabrice croise son neveu devant le tableau, le laissant auprès de ce dernier. On retrouve ainsi le thème de l'alter ego entre les deux hommes et une sorte de passage de relais inversé révélant toute son ironie.

On voit donc comment dans le film les images (objets, cadrage, point de vue et mouvement) font sens, ces images dont Christian Metz a montré la parenté avec le rêve, parenté basée d'après lui sur une parenté du signifiant (l'image) et du signifié (une histoire)⁸. De plus comme on l'a vu l'adaptation du roman par Visconti a utilisé la condensation et le déplacement, procédés propres au rêve.

Christian Metz a pu ainsi parler, en ce qui concerne le spectateur, d'« activité de tout-percevant »⁹ et d'« état filmique » proche d'un sommeil éveillé¹⁰, et du film comme une sorte d'« effigie »¹¹ (de par l'absence de l'objet vu).

De même que *Lampedusa* a été vu comme le mémorialiste d'une époque révolue, on peut se demander si la fascination qu'exerce *Le Guépard* de Visconti ne tient pas justement au fait que l'objet filmique a pour spécificité de rendre présent ce qui est absent. Le film, en nous donnant à voir les images d'un passé aristocratique révolu, rejoint l'étymologie latine du mot « imago », masque mortuaire reflétant à tout jamais le visage d'un ancêtre prestigieux.

Fabienne Vontrat

fabienne.vontrat[a]free.fr

⁸ Christian Metz, *Le signifiant imaginaire*, Christian Bourgeois éditeur, 2002 (1977), p. 153-154.

⁹ Op. cit. p.68-69.

¹⁰ Op. cit. p. 142-145.

¹¹ Op. cit. p. 86.